

Cartaphilus

Revista de investigación y crítica estética

ISSN: 1887-5238

n.º 13 | 2014 | pp. 38-59

ORFEO DECAPITADO: LA IMPOSIBILIDAD DE LA ESCRITURA DE LORD CHANDOS A MORELLI

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este trabajo propone un estudio comparado del tema de la imposibilidad de la escritura en dos obras tan distantes como vinculadas entre sí, fundamentales ambas para el desarrollo literario del siglo xx, como son la famosa *Carta de Lord Chandos* (1902) del escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, y lo que muchos conocen como “el libro de Morelli”, que no es otro que el conjunto de fragmentos y capítulos –algunos “prescindibles”– que Julio Cortázar incluyera de forma dispersa en su laberíntica *Rayuela* (1963).

Palabras clave: Julio Cortázar, Hugo von Hofmannsthal, Límites del lenguaje, Literatura comparada, Crítica temática.

Abstract: This paper proposes a comparative study of the theme of the impossibility of writing in two fundamental works for the literary development of the twentieth century, such as the famous *Lord Chandos Letter* (1902), by the Austrian writer Hugo von Hofmannsthal, and what many people know as “Morelli's book” which is none other than the set of fragments and chapters –some of them “dispensable”– that Julio Cortázar included in its labyrinthine *Hopscotch* (1963).

Keywords: Julio Cortázar, Hugo von Hofmannsthal, Limits of language, Comparative Literature, Thematic criticism.



“Estoy obligado a callar. No me callaré nunca. Nunca.”

Samuel Beckett, *El innombrable*

Las obras del escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) y del argentino Julio Cortázar (1914-1984), a pesar de los cuarenta años que distancian el nacimiento de ambos y de los miles de kilómetros que separan los países que los vieron crecer, comparten, como hemos tratado de demostrar en este trabajo, ciertas inquietudes intelectuales y existenciales cuya confluencia puede leerse en dos textos fundamentales. De un lado, estudiaremos la famosa *Carta de Lord Chandos* (1902), relato breve en forma de epístola anacrónica en la cual un personaje aristocrático del siglo XVII, Lord Philip Chandos, escribe al filósofo Sir Francis Bacon bajo el pretexto de una disculpa por su prolongado silencio literario, cuando en el fondo el imaginario redactor está expresando una profunda crisis de identidad derivada del sentimiento de escisión de lo externo y lo interno, del objeto y el sujeto. Lord Chandos queda, pues, abandonado por la retórica universal y surge, entonces, la tensión que hay entre la vida y el sentido. No es extraño, por tanto, que esta carta ficticia de Hofmannsthal pueda considerarse “uno de los primeros y más conspicuos ejemplos de la denominada crisis de la conciencia lingüística finisecular” (Cairol, 2008:372) y, por ende, “el disparo de salida de la escritura moderna” (Hertmans, 2008:165).

Asimismo, es en el Imperio de los Habsburgo donde esta situación de crisis, que afecta a toda la civilización occidental, asume un papel protagonista (Magris, 2008:68). Es por esto que fácilmente podemos identificar la gran carga autobiográfica que esconde, en cierto modo, la forma epistolar. Hugo von Hofmannsthal, en la época en que escribe su *Carta de Lord Chandos*, padece en su propia persona un profundo conflicto poético que, como al Lord de su relato, amenaza con sumirlo en un mutismo literario absoluto¹. En una carta fechada el 4 de diciembre de 1902, Hoffmannsthal escribe a Stefan George lo siguiente: “Fueron semanas de la más increíble parálisis interior [...] en que perdí la capacidad de componer poesías, ni siquiera cortas. Fueron días de la peor angustia” (Muñoz Millanes, 2008:22). En el mismo sentido, pocos días antes de la publicación del relato, el 9 de sep-

¹ George Steiner (2006 [1976]: 31) sitúa en el siglo XVII —época en la que está ambientado el relato de Hofmannsthal— el punto de inflexión en el que las condiciones materiales de la experiencia dejan de estar gobernadas y ordenadas por el lenguaje. Es entonces, según Steiner, cuando comienza la revolución que habrá de transformar para siempre la relación del hombre con la realidad y que alterará radicalmente las formas del pensamiento y de la expresión artística.

tiembre de 1902, el escritor austríaco escribe a su amigo Leopold von Adrian que “este trabajo, que no es de carácter poético, resulta inseparable de lo personal”; le invita, así, a leerlo como si se tratase de una confesión, de una carta realmente escrita por él pero que “tú hubieras encontrado en el escritorio de una tercera persona” (Muñoz Millanes, 2008:15). Estos documentos, además de explicitar cierto carácter autobiográfico, sirven para dar otra vuelta de tuerca al juego metaficcional de la *Carta*, pues, no en vano, Hofmannsthal insistió en que el marco isabelino de la obra no responde a una simple evasión esteticista, sino, como también escribió a Adrian el 16 de enero de 1903: se trata más bien de “percibir lo ajeno y lejano como estrechamente emparentado” (Muñoz Millanes, 2008:15), llegando a confundir –como veremos que de forma parecida hace Julio Cortázar– los planos de la ficción y la realidad.

De otro lado, analizaremos un texto de Julio Cortázar conocido por muchos bajo la denominación de “el libro de Morelli”. Nos referimos, evidentemente, al conjunto de fragmentos y capítulos –algunos “prescindibles”– que encontramos dispersos en *Rayuela* (1963), novela cumbre de la narrativa cortazariana. En estos fragmentos, que Julio Ortega, llamándolos “Morellianas”, ha reunido en *La casilla de los Morelli* (1973), el protagonismo –cuando no la autoría– recae sobre el personaje Morelli, un escritor al que los miembros del famoso Club de la Serpiente han leído y admiran. Morelli, visto incluso por algunos autores como protagonista de *Rayuela* (Pozuelo Yvancos, 1993:230), ha sido considerado una suerte de *alter ego* del autor argentino, pudiendo incluso asimilarse el taller de este personaje al del propio Cortázar.

En *Rayuela*, Morelli, aunque escritor complejo y reconocido, manifiesta con más profundidad su naturaleza como teórico y, más particularmente, como crítico de su propia literatura y, mediante un complejo proceso literario, incluso de la novela de la cual es personaje. Así, Julio Ortega, en su prólogo a *La casilla de los Morelli*, nos dice:

“[...] la actividad de Morelli desdobra la formulación de la propia novela. Este autor apócrifo vive en ella la riqueza de una confluencia de transgresiones: los personajes leen sus notas, la misma novela que los escribe, asistiendo así –y con ellos el movimiento de *Rayuela* y la aventura del propio lector– al núcleo de una operación crítica cuyo signo es la posibilidad de otra novela, de otro lector” (Cortázar, 1973:7).

El propósito final de este personaje es volver a nombrar (Cortázar, 1973:7), recuperar “el lenguaje adánico” y, con él, un destino común, aquel que Lord Chandos siente desvanecerse en una multiplicidad simultánea e

indefinida de percepciones a la que Claudio Magris llama “enervante epifanía”, y que “lo asalta por todas partes” (Magris, 2008:85). Es en esta multiplicidad donde se disocian las palabras y la realidad. No se anulan las palabras, sino que éstas quedan enfrentadas a la realidad en cuanto insuficientes, “exponiendo su incapacidad para expresarla”² (Muñoz Millanes, 2008:31).

Éste es el drama crítico que comparten Lord Chandos y Morelli, drama que Magris (2008:67) engloba, refiriéndose al relato de Hofmannsthal, bajo el tema del “naufragio de la identidad”. Ahora bien, ¿podemos hablar de “tema” a este respecto? Y, si así fuese, ¿podríamos hablar de un tema común? Creemos que sí, atendiendo a la naturaleza abstracta o poco precisa del “tema” que autores como Seymour Chatman (2003:186) o Raymond Trousson (2003:90) consideran imprescindible.

Nos dice Chatman (2003:186) que el tema de una narración, además de ser un concepto abstracto³, ha de poderse extraer de la obra de ficción y, asimismo, poderse relacionar con experiencias humanas de otros mundos (reales o imaginarios). Esta relación se deriva del proceso de “interpretación” –utilizando esta palabras en el sentido estricto de Monroe Beardsley– que el lector ha de llevar a cabo para identificar el tema o, en su caso, la tesis de un texto literario (2003:182). Aclara Chatman que “interpretar, según Beardsley, significa dar un paso más, ir más allá del mundo de la obra y relacionar las abstracciones que sugiere con verdades, nociones o experiencias que encontramos en otro lugar en nuestra vida”⁴ (2003:184). Este proceso de referencia conceptual se da de una manera muy particular en los dos textos seleccionados, como se desprende del hecho de que el conflicto central de ambas obras tenga una cierta correspondencia con la vida real de sus autores⁵. De esta manera, entendemos el tema como nú-

² «La obra entera de Wittgenstein comienza preguntándose si hay una relación verificable entre la palabra y el hecho. [...] Wittgenstein nos obliga a preguntarnos si *puede hablarse* de la realidad, si el habla no será sólo una especie de regresión infinita, palabras pronunciadas a propósito de otras palabras” (Steiner, 2006 [1976]:37-38).

³ Lo cual explica las distintas y abundantes posibilidades de interpretación.

⁴ Señala Chatman que, «de entrada, “tema” será considerado como un término que enlaza elementos dentro de una ficción con significados en el mundo real” (Chatman, 2003 [1983]:182).

⁵ Esta correspondencia está bien definida en las cartas que Hofmannsthal enviaba a sus amigos; y, respecto a Julio Cortázar, son muchas las referencias que el autor hizo en distintos momentos acerca de su especial relación con el lenguaje y la noción de realidad. Pueden servirnos de ejemplo sus largas entrevistas con Omar Prego

cleo generador del texto, que responde, en última instancia, a un interés general, a una preocupación del ser humano⁶.

Podemos decir, por tanto, que uno de los temas comunes al relato de Hofmannsthal y a los fragmentos de Julio Cortázar sería, en un sentido muy amplio, la imposibilidad o incapacidad del lenguaje para expresar la realidad, o, más particularmente, la imposibilidad de la escritura literaria⁷.

El valor literario de este tema, siguiendo a Trousson, diferirá de una obra a otra dependiendo únicamente “de factores variables según el tiempo, las estéticas y las filosofías, no por referencia a un arquetipo intangible” (Trousson, 2003:100). Del mismo modo, no podemos obviar el dinamismo estético, psicológico, sociológico e histórico que influye en el tema poniendo continuamente en duda nuestros esfuerzos por individualizarlo en un conjunto de textos (Bremond, 2003:169). Es así que hemos tratado de identificar en dos textos históricamente alejados no la *creación* de un tema, sino la *exposición* de dos variaciones, buscando definir las dimensiones del tema y analizar las implicaciones que pudiera tener en los textos elegidos, aludiendo continuamente a su interrelación.

Antes de finalizar esta somera introducción, resulta imprescindible atender a lo que Ulrich Weisstein, en su ya clásica *Introducción a la literatura comparada*, señala tan claramente: “Uno de los términos clave de toda investigación comparativa es el de influencia, ya que por su propia natura-

(1985) o con Luis Harss (2012), además de su temprana y lúcida *Teoría del túnel* (1947), en la que fácilmente puede leerse el trasfondo crítico y metaliterario de *Ra-yuela*. Por otra parte, creemos importante reproducir aquí las palabras de Claudio Magris cuando dice: «Si el literato clásico, como el que es Lord Chandos, pierde esta confianza en la objetividad del lenguaje y desemboca en el silencio, con mayor razón habrá de naufragar el escritor moderno, el contemporáneo de Hofmannsthal, que sólo puede dar voz a su interioridad subjetiva y no está sostenido por ninguna unidad homogénea de poesía y civilización” (Magris,2008:77).

⁶ Seymour Chatman hace hincapié en que «los temas confrontan al lector con cuestiones filosóficas de la antigüedad” (Chatman, 2003 [1983]:187), afirmación de la cual deducimos la pertinencia del tema elegido, pues pocas cuestiones filosóficas se remontan tan atrás como el problema de la naturaleza del lenguaje y el de la representación literaria del mundo.

⁷ «[...] la *Carta de Lord Chandos* —escribe Claudio Magris (2008:76)— constituye una prueba categórica del fracaso de la poesía, un relato que explica la imposibilidad de contar y declara, con una perplejidad compuesta con nobleza, la incapacidad de fijar en palabras el bullir de la vida, que desmenuza las palabras mismas”.

leza presupone la existencia de dos productos: la obra de partida y la obra sobre la que influye” (Weisstein, 1975:157). En la comparación que nos ocupa es evidente que, en caso de existir un fenómeno de influencia, el emisor (en nuestro caso, Hofmannsthal y *La carta de Lord Chandos*) y el receptor (Julio Cortázar y *Rayuela*) no estuvieron nunca en contacto directo, por lo que la responsabilidad de esta supuesta relación recaería sobre los intermediarios: traductores, críticos, investigadores, libros o revistas.

Por nuestra parte, seguiremos la definición de *influencia* de A. Owen Aldridge que Weisstein cita en su capítulo sobre influencia e imitación: “something which exists in the work of one author which could not have existed had he not read the work of a previous author”, o, sintetizado por Weisstein en la misma página: la “influencia no se puede identificar con la coincidencia literal” (Weisstein, 1975:160).

A sabiendas de que una investigación arqueológica del tema supera con creces las ambiciones y las limitaciones de este trabajo, y que rastrear con precisión las motivaciones que llevaron a Julio Cortázar a interesarse por la crítica del lenguaje y sus manifestaciones filosóficas y artísticas son materia de otros estudios posibles, sabemos que Julio Cortázar leyó a Hofmannsthal por dos razones muy concisas: en primer lugar, porque *La carta de Lord Chandos* aparece citada literalmente en dos capítulos de *Rayuela* (el 102 y el 112); y, en segundo lugar, porque Julio Cortázar guardaba en su biblioteca –conservada actualmente en la Fundación Juan March, en Madrid– un ejemplar firmado de *Gedichte [Poesías]*, de Hugo von Hofmannsthal.

A pesar de las limitaciones intrínsecas de esta propuesta, trataremos de demostrar cómo el tema de la imposibilidad de la literatura forma parte del imaginario literario occidental. Desde la indecibilidad del horror y de lo sublime en la *Commedia* de Dante, pasando por la incapacidad para expresar el horror de los campos de exterminio nazi en la obra de Primo Levi y en la célebre sentencia de Adorno, hasta llegar, entre muchas otras, a las novelas *Bartleby y compañía* de Vila-Matas o *City of Glass*, de Paul Auster. Aunque, como veremos, es un tema prácticamente constitutivo de nuestra literatura, es en la contemporaneidad cuando el problema de la indecibilidad se manifieste más abiertamente y quizá con mayor complejidad, debido a las características particulares de nuestro tiempo, al que llamaremos, por falta de mejor término, postmodernidad.

Hablaremos, pues, de un tema, de una influencia y de dos textos, los cuales, cada uno a su manera, han revolucionado la forma de entender nuestra relación con el lenguaje, con la literatura y, de una forma más amplia, con la realidad. Tras el desvanecimiento de Orfeo quedó tendida en el

suelo la lira sin cuerdas que los escritores modernos han heredado. Es su canción del silencio la que da forma a uno de los pilares de nuestro imaginario.

La crisis del pensamiento occidental ha tenido, indudablemente, su reflejo en nuestra concepción del lenguaje⁸ y, por extensión, en las distintas formas de escritura literaria⁹. Abatidos los ídolos platónicos y desbaratado el paradigma adánico, surge la crisis moderna del lenguaje que da lugar al problema de la indeterminación del significado, y que atiende, ciertamente, a una realidad: ésta es, paradójicamente, el derrumbe de la realidad objetiva y, por consiguiente, de la hasta el momento incuestionada conexión entre el lenguaje y los elementos *reales* susceptibles de ser representados.

Cuando Friedrich Nietzsche sentencia que no existen hechos sino sólo interpretaciones, está minando la capacidad mimética literaria, basada, fundamentalmente, en la convención y el establecimiento de modelos que faciliten, ante todo, el reconocimiento. Así, en la escritura naturalista –e, incluso, más tarde en el realismo socialista– ésta se da de manera unívoca “porque está destinada a mantener la cohesión de una Naturaleza” (Barthes, 2012:20). En los primeros pasos que hacia una historia de la escritura diera Roland Barthes en su libro *El grado cero de la escritura* (1953), esta cohesión de la Naturaleza aparece representada fundamentalmente por el lenguaje clásico¹⁰, cuya prolongación histórica llega, para el crítico francés, hasta la obra de Gustave Flaubert: “el lenguaje clásico siempre se reduce a un contenido persuasivo, postula el diálogo, instituye un universo en el que los hombres no están solos, donde las palabras nunca tienen el peso terrible de las cosas, donde la palabra es siempre encuentro con el otro” (Barthes, 2012:27-32). El sentido clásico y el sentido judeocristiano del mundo se esfuerzan para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. La literatura, la filosofía, la teología, el derecho, la historiografía, son intentos de acotar, mediante la discursividad racional, el total de la experiencia huma-

⁸ Bien por admitir, como Roland Barthes (2012 [1953]:49), que no hay pensamiento sin lenguaje, o bien por entender, con Julio Cortázar (2005 [1994]:56), que «el verbo es la forma más inmediata del Logos”.

⁹ Estas escrituras comienzan a multiplicarse cuando la conciencia universal se evapora y el escritor se vuelve «prisionero de una ambigüedad en la que su conciencia ya no recubre exactamente su condición” (Barthes, 2012:38).

¹⁰ Resulta importante señalar que Roland Barthes utiliza el término «clásico” como un neologismo, puesto que en su obra significará, como él mismo señala en *Ensayos críticos*: «el periodo completo de capitalismo clásico que se extiende desde el siglo XVI al XIX” (Selden, 2010:165).

na. Hugo von Hofmannsthal, como veremos más adelante, recrea en la figura de Lord Chandos el abandono de este lenguaje clásico capaz de expresar y traducir con palabras el pensamiento y el mundo que le rodea¹¹.

En su origen, la palabra es creadora y dadora de ser. Sin embargo, la ruptura moderna —y aparentemente definitiva— entre significado y significante es la causa de que la modernidad asuma la obediencia de la palabra a un principio radical de incertidumbre. Es en esta época cuando se pone en cuestión la universalidad de la relación ser-pensar, y se potencia el problema del vínculo de lo patente con la conciencia, de lo que denominamos real con el movimiento gnoseológico de la apropiación intelectual. En literatura, a partir de finales del siglo XIX¹², dentro del seno mismo de la modernidad, surge una actitud que cuestiona sus propios fundamentos e ideas mecanismos para tratar de solventar lo que algunos han llamado “imposibilidad de la escritura” o “problema de la indecibilidad” (Calinescu, 2003:290)¹³. Es en esta época cuando comienza la crisis de los recursos poéticos como respuesta a la conciencia moderna de la brecha entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético. Escribirá Octavio Paz, con extrema lucidez, que “la poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad” (Paz, 1984:5-7).

Por su parte, la actual corriente postmoderna parece igualmente sensible a esta crisis, aunque aún queda por determinar qué papel asume la literatura de los últimos años respecto a lo que Roland Barthes (2012:38) denominó “tragicidad de la Literatura”. Una tragicidad fundada sobre la compleja y necesaria relación que, bajo el peso de la Historia, la Literatura establece con la sociedad que la consume. Tragicidad cuyo “signo más obsesivo” será la tercera persona de la novela, indudable convención y “signo

¹¹ El escritor deja de ser «testigo universal» para transformarse en «conciencia infeliz», «la escritura clásica estalla y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se transforma en una problemática del lenguaje» (Barthes, 2012:10).

¹² Para autores como Roland Barthes (2012 [1953]:36), es hacia mediados del siglo XIX cuando la escritura clásica pierde su universalidad y nacen las escrituras modernas.

¹³ Una actitud a la que podemos atribuir una fructífera tradición, y a la que, de alguna manera, Steiner rinde un pequeño homenaje con las siguientes palabras: «[...] Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé se esforzaron por restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; [...]. Se dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales y monistas. Estos esquemas deforman y sofocan el juego de las energías inconscientes, la multitudinaria vida interior, como revelaron Blake, Dostoievski, Nietzsche y Freud” (Steiner, 2012:44).

de un pacto inteligible entre la sociedad y el autor” (2012 [1953]:26-27). No debemos olvidar, en este punto, que Roland Barthes entiende las escrituras siempre en relación obligada con la Historia, la cual condiciona indefectiblemente los límites de una elección¹⁴.

En este sentido escribe Barthes anunciando la diferencia esencial entre las escrituras clásica y moderna:

“para todos los grandes narradores del siglo XIX, el mundo puede ser patético, pero no está abandonado, ya que es un conjunto de relaciones coherentes, ya que no existe superposición entre los hechos escritos, ya que el que lo cuenta tiene poder para recusar la opacidad y la soledad de las existencias que lo componen, ya que en cada frase puede dar testimonio de una comunicación y de una jerarquía de actos, ya que, finalmente, y en una palabra, esos mismos actos pueden ser reducidos a signos” (Barthes, 2012:24)¹⁵.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el pacto formal establecido entre el escritor y la sociedad se rompe, cuando este sistema de seguridad se desvanece y los actos no pueden reducirse a signos? Aparecen entonces las escrituras modernas, y podemos decir con Barthes que “la modernidad comienza con la búsqueda de una Literatura imposible” (Barthes, 2012:27). Esta búsqueda, asimismo, se torna igualmente imposible por la imposibilidad misma de desarrollar en el tiempo una negación sin acabar elaborando un arte positivo. Si entendemos con Rolad Barthes que el estilo, situado fuera del arte, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad, es “una Naturaleza que anuda el humor del escritor a su lenguaje”; si entendemos, asimismo, la lengua y el estilo como objetos y la escritura como función –relación entre la creación y la sociedad– debemos admitir indefectiblemente la conclusión bartheana de que “lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje” (Barthes, 2012:27). A este respecto, podemos deducir que tanto Hugo von Hofmannsthal como Julio Cortázar fueron dos escritores que prefirieron la soledad del estilo a la seguridad del arte; elección por la que pudieron haber pagado un alto precio.

¹⁴ «La Historia se presenta entonces como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje –lo obliga a *significar* la Literatura según posibles de los que no es dueño–” (Barthes, 2012 [1953]:26-27).

¹⁵ La novela decimonónica supone, así, «un mundo construido, elaborado, separado, reducido a líneas significativas y no un mundo arrojado, desplegado, ofrecido” (Barthes, 2012 [1953]:23), como el que tratará de entregarnos Julio Cortázar en *Rayuela*.

Resulta reseñable, en este punto, mencionar el interés que ambos autores mostraron hacia la crítica y la filosofía del lenguaje: Hugo von Hofmannsthal mantuvo correspondencia con Fritz Mauthner, y en su biblioteca se conserva un ejemplar subrayado de sus *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1901-1902), cuyos dos primeros volúmenes acababan de aparecer en la época en que se publica la *Carta de Lord Chandos*. Asimismo, no es mera casualidad que el destinatario de esta carta ficticia sea Francis Bacon, quien en su *Novum Organum* (1620) –anticipándose a Nietzsche y a su obra *El crepúsculo de los ídolos*, de 1887– denomina “ídolos” a esas “supersticiones que hay que superar para enfrentarse sin prejuicios –empíricamente– a la realidad que distorsionan [...]” (Muñoz Millanes, 2008:33); ídolos entre los cuales se encuentra, cómo no, el lenguaje. Julio Cortázar, por su parte, mantiene en sus obras una particular relación con la filosofía de Ludwig Wittgenstein (Alazraki, 1983:151), relación que hace explícita, por ejemplo, en los capítulos 28 y 99 de *Rayuela*.

La negación que estos autores postulan en su literatura –antes de renacer como escritura en lugar de mantenerse como lenguaje indefinido– sólo puede conducir, en última instancia, a un silencio de la escritura, y, como advierte Barthes (2012: 44-45): “todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo” (Barthes, 2012: 44-45). Mutismo como el tan manido silencio absoluto de Arthur Rimbaud –mal interpretado como agrafía–, que será en las dos obras que nos ocupan no ya el silencio mismo, sino “el modo de existir de un silencio” (Barthes, 2012:46). Esto mismo, dicho con otras palabras, significa que ambos autores tratarán de presentar en sus obras, mediante la ficción, no ya lo impresentable, sino lo que hay de impresentable: la imposibilidad de la escritura¹⁶. Los personajes Lord Chandos y Morelli ficcionalizan, así, el problema de la referencialidad.

Asumiendo el carácter metaficcional de ambos textos –lo que Lubomir Doležl llama significativamente “*narrativa auto-reveladora*” (Doležl, 1997:92)–, comprobamos cómo tematizando la precariedad del hecho literario y generando, así, efectos estéticos, la literatura manifiesta la radicalidad de su poder.

Nos dice Claudio Magris, en su lúcido ensayo “La herrumbre de los signos”, que en este relato Hofmannsthal no guarda ya esperanzas para recomponer la fracturada unidad del individuo y del sentido; muy al con-

¹⁶ «Al igual que para Wittgenstein o para Fritz Mauthner, para Lord Chandos hay una verdad última irreductible a la expresión: tiene, pues, que resignarse a hablar no de la vida, sino de su incapacidad de enunciarla” (Magris, 2008:81).

trario, Lord Chandos “vive en la nostalgia del sentido de la vida y de la palabra que lo pueda enunciar, aunque sabe que es incapaz de hallarla” (Magris, 2008:85). En la *Carta de Lord Chandos*, la multiplicidad excesiva de voces no sólo sume al narrador en el silencio, sino que lo “empuja –como señala José Muñoz Millanes (2008:23)– a exponer su desequilibrio”. Esta actitud, característicamente postmoderna, marcará, según nuestra opinión, el devenir de la literatura contemporánea¹⁷.

Por su parte, Mallarmé representa la expresión de ese momento histórico que heredará Hofmannsthal, en el que “el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir” (Barthes, 2012:45). Igualmente, Mallarmé, Baudelaire, fundadores de la crítica moderna, implantarán en Morelli el germen de su búsqueda particular, “la de un lenguaje primordial que identifique la verdad y el encantamiento en la poesía” (Cortázar, 1973:13). Es en este sentido en que Richard Sheppard (1991:324), en su artículo “Crisis of Language” y a colación del relato de Hofmannsthal, recrea un contexto en el que el artista se siente condenado a vivir en una época en la que la armonía del mundo se ha perdido irremediablemente, y esta armonía no es otra que la de la *convención*: si ésta se tambalea, resulta imposible no admitir que la Literatura, conformada a base de convenciones, será la primera en padecer las violentas sacudidas del seísmo. En el plano teórico, esa pérdida de armonía sustenta, en parte, la crítica que autores como Doležl (1997:73) harán al fundamento epistemológico de la crítica mimética universalista –al modo auerbachiano.

El significado unívoco es fruto de una universalidad del concepto, “universalidad donde se pierde la irrepetible epifanía de la experiencia” (Magris, 2008:75). En “el libro de Morelli” y en la *Carta de Lord Chandos* los objetos manifiestan una existencia subyacente, indescriptible, y es renunciando a la literatura, a encerrar en conceptos y en un lenguaje estético la

¹⁷ Mencionamos en este punto una hipótesis cuyas conclusiones no tienen cabida en este trabajo, pero que creemos útil señalar aquí. Entendiendo la postmodernidad, *grosso modo*, como una suerte de cosmovisión –no estrictamente ligada a la época, como ocurre con la episteme foucaltiana–, podríamos admitir que a lo largo de la historia de la literatura se encuentren manifestaciones de una actitud postmoderna, identificada por un conjunto de rasgos más o menos determinados. Así, tanto Hofmannsthal como Cortázar –particularmente en los textos que nos ocupan– sirven para ejemplificar la idea de que mientras los escritores modernos buscan a toda costa presentar lo impresentable (indecible, inefable, inasible, inaprehensible), los escritores postmodernos se conforman, irónica y lúdicamente, con presentar lo que hay de impresentable; asumen la pérdida y la defienden, con consecuencias que quizá merezcan ser estudiadas en otro lugar.

indeterminada fragmentación del mundo, como Lord Chandos y Morelli detonan, en palabras de Claudio Magris, “la disolución del sujeto como principio ordenador de la realidad y, por ende, la crisis del sujeto poético” (Magris, 2008:87). Cada fragmento cobra, entonces, un valor absoluto, se rompe la red de jerarquías que permitía la distinción entre los fenómenos, y tanto Hugo von Hofmannsthal como Julio Cortázar tematizan –en un sentido fenomenológico– su aprehensión del mundo para hacerla llegar al lector.

Atendiendo directamente a los textos, nada más comenzar, unas pocas palabras sirven a Hofmannsthal, en su *Carta de Lord Chandos*, para presentar la epístola a través de una voz narradora externa cuya identidad desconocemos, y anunciar, de este modo, cuáles son los personajes implicados en la trama –uno de ellos identificado como autor implícito representado: Lord Philip Chandos– y cuál es el tema del relato: literalmente, la “renuncia total a la actividad literaria” (Hofmannsthal, 2008:121). Sin embargo, habremos de seguir el desarrollo del discurso narrativo para constatar la naturaleza de dicho tema, pues al principio éste se nos aparece –no exento de relación con su verdadera esencia– como crisis de identidad: “Apenas sé yo si aún soy el mismo a quien va dirigida vuestra preciosa carta” (Hofmannsthal, 2008:121); aunque siempre relacionado con el problema de la escritura: “¿soy yo ahora, a mis veintiséis años, el que a los diecinueve compuso aquel “Nuevo París”, aquel “Sueño de Dafne”, aquel “Epitalamio”, aquellos dramas pastoriles ebrios de palabras esplendorosas [...]?” (Hofmannsthal, 2008:121). Aquí ya es narrador el personaje Lord Chandos, voz homodiegética que habla en primera persona de una literatura que podemos identificar con el *ars poetica* de la tradición clásica, “anclada en la secular y supratemporal garantía de la convención retórica” (Magris, 2008:77). Esta retórica clásica ofrecía al Lord inglés un código universal que aseguraba la inteligibilidad y la facultad de comunicación por encima de las variantes que asedian constantemente el mundo actual, correspondiéndose aparentemente, además, con la estructura igualmente universal de la razón. Ésta es la retórica en la que confiara Lord Chandos para informar el conocimiento, para “ordenar la materia penetrándola, sublimándola y generando poesía y verdad a un tiempo” (Hofmannsthal, 2008:123). Sin embargo, asegura ahora que no logra captar un texto de inmediato “como una configuración fluida de palabras conexas, sino entenderlo tan sólo palabra por palabra” (Hofmannsthal, 2008:122). Lo que en un tiempo se le presentaba como “una gran unidad” (Hofmannsthal, 2008:124), se torna ahora aprehensión fragmentaria, tanto del mundo real como de aquellos ficcionales. Las palabras no forman ya, como en la escritura clásica, sistemas superficiales de intenciones. Y no sólo respecto a la lectura de obras literarias

pierde Lord Chandos la sensación de unidad, sino que los “conceptos terrenales”, las experiencias, se fragmentan de igual modo:

“No conseguía captarlos ya con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me fraccionaba y cada parte se dividía a su vez en más partes y nada se dejaba ya sujetar en un concepto. Las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente y a los cuales yo debo devolver la misma mirada fija: son torbellinos que me dan vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío” (Hofmannsthal, 2008:128).

De esta manera, no creyéndose capaz de expresar con precisión al destinatario de la carta, Francis Bacon, el problema que lo aqueja¹⁸, descubre Lord Chandos al lector el verdadero tema del relato: “Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa” (Hofmannsthal, 2008:126). Las palabras, sobre todo las abstractas, se le “desmigajaban en la boca igual que hongos podridos” (Hofmannsthal, 2008 [1902]:126), y añade como ejemplo el famoso episodio en que intenta reprender a su hija pequeña por un mal comportamiento hasta que los conceptos se simultanearon y “rebosaron entre sí”, adquiriendo una “coloración tan tornasolada” que sólo le quedó a Lord Chandos huir a caballo en busca de sosiego. El personaje de Hofmannsthal se pregunta: “¿Cómo intentar describirnos estos extraños tormentos del espíritu, este dispararse hacia lo alto de las ramas cargadas de fruta sobre mis manos tendidas, este retirarse del agua murmurante de mis labios sedientos?” (Hofmannsthal, 2008:126). Y Morelli, por su parte, interroga: “¿Por qué escribo? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques [...]” (Cortázar, 1973:34). Detrás¹⁹ de dos preguntas diferentes subyace una misma cuestión.

La crisis identitaria y el problema de la escritura se conjugan, en la *Carta de Lord Chandos*, encarnados en la ruptura de la oposición que diferencia al sujeto del objeto. Lord Chandos confunde entonces la posición de

¹⁸ «[...] una vez más las palabras me abandonan en el instante crítico. Pues es algo absolutamente innombrado y al mismo tiempo difícilmente nombrable lo que en tales momentos se me anuncia colmado de un oleada desbordante de vida más alta, como se colma una vasija, cualquier apariencia de mi entorno cotidiano” (Hofmannsthal, 2008:129).

¹⁹ Como bien señala Morelli: «siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno” (Cortázar, 1973:23)

su identidad:

“Mi espíritu me obligaba a ver cuanto se presentaba en este tipo de conversación en una inquietante cercanía: tal como una vez había yo visto en una lente de aumento una zona de la piel de mi meñique semejante a una llanura con surcos y hoyos, así me sucedía ahora con los hombres y sus acciones” (Hofmannsthal, 2008:127).

Por su parte, en el capítulo 102 de *Rayuela*, Cortázar realiza su particular aporte a este análisis comparado citando, por un lado, el episodio de la *Carta* referido a la visión aumentada de la piel, y, por otro, un fragmento de *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906), del escritor, también austriaco, Robert Musil, en el que se hace referencia a un valor existente aunque desconocido de las cosas, una faceta que está más allá de nuestra capacidad de aprehensión²⁰.

La anteriormente referida confusión del sujeto con los objetos se da también, con particular intensidad, en ese otro episodio en el que Lord Chandos ordena esparcir veneno para las ratas en las vaquerías de una de sus granjas, provocando un poderoso conflicto en su interior: “de pronto se me abre dentro aquel cobertizo lleno de la lucha mortal de aquella población de ratas. [...] Todo estaba en mí [...]” (Hofmannsthal, 2008:131). Fruto de la simultaneidad del presente —“el más pleno y sublime presente”, el tiempo del cuerpo, el de los procesos orgánicos—, padece el narrador-protagonista una “participación desmesurada”: el trasvasarse de su ser en aquellas criaturas agonizantes (Hofmannsthal, 2008:130-31). Se anula, así, la dicotomía sujeto-objeto, anulándose, por ende, el valor del sujeto como principio ordenador de la realidad: “No hay criterio que permita una selección en el ámbito de lo múltiple [...]” (Magris, 2008:89), como igualmente postulará Julio Cortázar con la propuesta de un conjunto infinito de lecturas para su novela *Rayuela*, ajena al concepto de jerarquía.

²⁰ «¿Cuáles son las cosas que me parecen extrañas? Las más triviales. Sobre todo, los objetos inanimados. ¿Qué es lo que parece extraño en ellos? Algo que no conozco. ¡Pero es justamente eso! ¿De dónde diablos saco esa noción de "algo"? Siento que está ahí, que existe. Produce en mí un efecto, como si tratara de hablar. Me exaspero, como quien se esfuerza por leer en los labios torcidos de un paralítico, sin conseguirlo. Es como si tuviera un sentido adicional, uno más que los otros, un sentido que está ahí y se hace notar, pero que no funciona. Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas. ¿Significa eso que soy un vidente, o que tengo alucinaciones?». Fragmento de *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Musil, citado por Julio Cortázar (1973:40).

El conflicto que el sujeto padece en el relato de Hofmannsthal, confundiendo con la Naturaleza fragmentada que queda instituida en la poética moderna con la ruptura de las relaciones del lenguaje, tendrá lugar, de una manera muy particular, en la “Nota inconclusa de Morelli” que Cortázar incluye en el capítulo 61 de *Rayuela*:

“No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y disolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y no se quiere y no se sabe y no se puede ser” (Cortázar, 1973: 17).

Morelli, de alguna manera, trasciende lo desconocido —“lo otro”— o se siente trascender por ello. Imbrica dos planos apenas distinguibles, evocados por el carácter translúcido y cristalino del diamante y del ópalo. El ópalo, asimismo, desprende brillos tornasolados como las palabras abstractas en boca de Lord Chandos, y la indeterminación de lo translúcido se vuelve símbolo de una inaccesible “puerta de luz”, detrás de la cual se encuentra todo aquello que resulta inaprehensible en el mundo actual: allí “el ser será otra cosa que cuerpos, y que cuerpos y almas, y que yo y lo otro, que ayer y mañana”. Pero todo depende de algo que Morelli no logra nombrar²¹, y que en el texto queda representado por el silencio de tres puntos suspensivos (Cortázar, 1973:17).

En el mismo sentido, palabras como “psicología” o “psicológicamente” —“vieja palabra”—, no representan para Morelli más que un acercamiento tangencial a ese mundo abstracto: “algo irreductible a toda razón y a toda descripción”; como “sapiens”, que “es otra vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido” (Cortázar, 1973:21). Esa limpieza de la que habla Morelli no es otra que la renovación del sistema formal en pos de un instrumento poético más válido. No en vano, Julio Cortázar empleará muchas de sus energías embarcándose en un complejo proceso de renovación del lenguaje, medio de expresión y formulación de realidades, considerando que un lenguaje restringido, atado a la tradición occidental judeocristiana y a las formas del pensamiento racional grecolatino, supone, por extensión, la asunción de un mundo limitado. Esta tarea, compartida por gran parte del arte moderno, asume un ineluctable carácter destructivo, que Cortázar desarrollará en su

²¹«(cómo nombrar esa asediante certeza pegada a la cara)” (Cortázar, 1973: 17).

lúcida Teoría del túnel (1947). De este ensayo de juventud se desprende ya la idea de que la renovación del lenguaje va ligada sustancialmente a la reformulación del pensamiento, debiendo comenzar, en este sentido, por desmontar los principios de nuestra razón occidental, algunos de los cuales identifica Morelli como “clave-razón”²², clave-sentimiento” o “clave-pragmantismo” (Cortázar, 1973:21).

En el capítulo 62, el personaje-escritor hace referencia a un hipotético libro jamás escrito: un “*drama* impersonal” en el que las pasiones de los personajes no guardarían relación “psicológica” entre sí; un libro en el que “todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada [...]” (Cortázar, 1973:21). Podemos fácilmente imaginar que este libro hipotético lo escribiera Lord Chandos, si tuviese el instrumento ideal para hacerlo. Un libro que Morelli imagina con intensidad, pero que, significativamente, tampoco escribe. Así lo resalta el narrador desconocido que en el capítulo 66 de Rayuela nos dice del personaje: “Le gustaría *dibujar* ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo” (Cortázar, 1973:22). La imagen, espontánea, inmediata –entre el ojo que mira y la superficie que lo soporta–, representa simultaneidad: el ideal mimético de un Lord Chandos o un Morelli, a quienes la duración imprescindible de la creación literaria les supone una traba infranqueable.

En el capítulo 71 leemos en una “Morelliana” un fragmento que bien puede entenderse como una actualización de la percepción de Lord Chandos ante el exceso de sentido de ciertas realidades. Para ilustrar dicha actualización no podemos más que reproducir, en primer lugar, las palabras del Lord inglés:

“Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol, un cementerio pobre, un tullido, una pequeña granja, todo esto puede llegar a convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de estos objetos, y mil otros parecidos, puede de repente, en cualquier momento, que en modo alguno está a mi alcance suscitar, cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar” (Hofmannsthal, 2008:129).

Por su parte, Morelli *escribe*:

“[...] simplemente agarrando una tacita de café y mirándola por todos lados,

²²En el capítulo 71 se hace referencia, precisamente, al «más que podrido principio de razón suficiente” (Cortázar, 1973:24).

no ya como una taza sino como un testimonio de la inmensa burrada en que estamos metidos todos, creer que ese objeto es nada más que una tacita de café cuando el más idiota de los periodistas encargados de resumirnos los quanta, Planck y Heisenberg, se mata explicándonos a tres columnas que todo vibra y tiembla y está como un gato a la espera de dar el enorme salto de hidrógeno o de cobalto que nos va a dejar a todos con las patas para arriba" (Cortázar, 1973:23).

Cortázar parece recordarnos, con ese tono lúdico y medidamente desenfadado, que han pasado ya sesenta y un años desde la publicación del texto de Hofmannsthal, y que la inaccesibilidad de lo real sigue más que patente²³. Puede decirse, incluso, atendiendo a los avances de la ciencia cuya repercusión modela, en cierto modo, el arte de la modernidad, que la inaccesibilidad antes referida está, cuando Cortázar escribe y aún en la actualidad, más patente que nunca. Esto demuestra igualmente el carácter profético de la *Carta*; la previsión que hay en el relato de Hofmannsthal de un futuro –narrativo– predominantemente fragmentario.

Morelli confía en una restauración del hombre consigo mismo, en una recuperación de la armonía a través de lo que llama "antropofanía". Este proceso tendrá lugar a través de la creación literaria, de "una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas [...]" (Cortázar, 1973:32). Una literatura que busca ser, en definitiva, antiliteraria²⁴.

Lord Philip Chandos, embarcado en su angustiosa confesión, se refiere a la ruptura del puente entre sus palabras y el sentido como a una "infección" que se va dilatando paso a paso como "una herrumbre que devora cuanto queda a su alcance" (Hofmannsthal, 2008:127). En términos parecidos nos hablará Morelli en el capítulo 94 de *Rayuela*. Cuando el Lord inglés habla de "herrumbre", Morelli habla de "podredumbre" de su escritura, y como la "infección" de Lord Chandos, el lenguaje morelliano padece "sus

²³No olvidemos que en 1905, poco después de la muerte de Nietzsche, se hace pública la teoría general y especial de la relatividad, desarrollada por Albert Einstein.

²⁴En el capítulo 95 de *Rayuela*, un narrador no identificado escribe a colación del proyecto (anti)literario de Morelli: «Esa irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección" (Cortázar, 1973: 36).

ictericias, sus apendicitis" (Cortázar, 1973:35):

"Después de todo, pudrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros. Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza –con tanto trabajo– hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir "coherente" [...]" (Cortázar, 1973:35).

De nuevo, el Lord inglés y el escritor Morelli comparten la imposición de la incoherencia como único modo de expresión²⁵. Morelli rehúsa el esteticismo literario, mientras que Lord Chandos ve alejarse la confianza que una vez depositara en los recursos de la retórica clásica. Así, en el capítulo 112, Morelli escribe:

"De persistir en esa actitud, que empobrece vertiginosamente casi todo lo que he escrito en los últimos años, no tardaré en sentirme incapaz de formular la menor idea, de intentar la más simple descripción. Si mis razones fueran las del Lord Chandos de Hofmannsthal, no habría motivo de queja, pero si esta repulsión a la retórica (porque en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar de raíz a toda escritura" (Cortázar, 1973:43).

Pero esto lo *escribe* Morelli como Lord Chandos *escribe* su carta a Francis Bacon. Los miembros del Club de la Serpiente se preguntan "por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma en vez de repetir el *Exeunt* de Rimabud o ejercitar en su temporal izquierdo la notoria eficacia de un Colt 32" (Cortázar, 1973:52). También Hermann Broch, en su trabajo sobre Hofmannsthal incluido en *Poesía e investigación*, se preguntará: "¿Cómo se puede descargar el mutismo hablando, la ceguera viendo?" (Broch, 2002:277). Desde la voz de ambos personajes, sus autores desarrollan el debate estético de una obra literaria que se rehace a sí misma desde su negación como obra literaria. También la *Carta de Lord Chandos*, entendida como un relato de ficción, se rehace a sí misma –aunque de una forma más sutil, acorde a la época en que fue escrita– desde su negación como relato y su afirmación como misiva a un personaje histórico.

²⁵«En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados" (Cortazar, 1973:41).

En definitiva, comprobamos cómo una carta de renuncia a la escritura se sostiene sobre los pilares de una forma indefectiblemente literaria. Del mismo modo, resulta fundamental entender, como señalan Oliveira y compañía en *Rayuela*, que el libro de Morelli constituye ante todo una empresa literaria, “precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias (Cortázar, 1973:38). Nos encontramos, así, con dos textos cuyas huellas pueden leerse actualmente –gracias a que escribieron un silencio– en gran parte de la narrativa contemporánea.

Tras intentar deslindar teóricamente un tema cuya totalidad de implicaciones escapa a las limitaciones propias de este estudio, y después de analizar conjuntamente dos obras tan emparentadas como distantes, podemos hablar de una suerte de nueva retórica fruto del ánimo antirretórico moderno. La poética que postula una difícil –si no imposible– referencialidad literaria, nos remite, enunciando las fronteras del lenguaje, a lo que se halla más allá de estos límites. Vemos, entonces, cómo el texto da la razón a Wolfgang Iser (1997:61-62) cuando éste insiste en que la conciencia de que algo está más allá de nuestras limitaciones supone, en muchas ocasiones, un incentivo del acto creador. Iser afirma, en términos de teoría de la ficción, que “la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina”, o bien, que “hay realidades de la vida humana que experimentamos, pero que, a pesar de todo, no podemos conocer”. Este desconocimiento –nuestra limitación ante las realidades irreconocibles– es, siguiendo la idea de Iser, lo que pudo motivar a nuestros autores en la creación de dos ficciones autodestructivas, por una parte, aunque profundamente revivificadoras, por otra.

Configurando una red de motivos, tales como el exceso de sentido de las cosas, la confusión identitaria entre el objeto y el sujeto, o la insuficiencia semántica de las palabras, Hugo von Hofmannsthal y Julio Cortázar informan en sus textos, como hemos tratado de demostrar, el tema fundamental de la relación entre ficción y realidad, y su concreción en el problema de la expresividad literaria. La escritura se fundaría, así, en la tensión de una nueva retórica que evidencia, tematiza y, en última instancia, ficcionaliza la imposibilidad de la escritura. Una escritura que nos recuerda, con su anticonvencionalismo, que la Literatura es sustancialmente una convención. La literatura actual, heredera del lenguaje mallarmeano, “es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo se da un poco la vuelta” (Barthes, 2012:45). El teórico estadounidense Ihab Hassan (1982), quien articula toda una teoría literaria en torno a la idea de silencio, nos dirá que el silencio puede considerarse una metáfora de la obra de autores tan dispares como Kafka, Hemingway, Sartre o Beckett. Nosotros proponemos darle la vuelta a esta idea e invertir los términos de

la metáfora, entendiendo las obras estudiadas en este trabajo como metaforizaciones del silencio o de la imposibilidad de la escritura, como metaforizaciones –asumiendo la expresiva imagen propuesta por Hassan– de la decapitación de Orfeo.

Tanto Hofmannsthal como Cortázar explicitan las trabas del proceso creativo, y así testimonian ese mundo sin Literatura que Roland Barthes concibe como Tierra Prometida; testimonian el desgarramiento de los lenguajes, se sobreponen frente a la única salida de ser proyecto, de ser Utopía del lenguaje; y *enuncian*, con una lengua “esplendida y muerta” como único instrumento posible, la contradicción insoluble que obliga al escritor, si quiere asistir a la Historia presente, a esculpir en la Forma su condición desgarrada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland (2012): *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI España. [Traducción del francés de Nicolás Rosa].
- BREMOND, Claude (2003): “Concepto y tema”, en *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros. pp. 167-180. [Traducción del francés de Gisela Abad García].
- BROCH,, Herman (2002): “El abandono de la lírica y “La carta de Lord Chandos””, en *Poesía lírica. Seguida de Carta de Lord Chandos*. Montblanc: Igitur. pp. 267-281.
- CAIROL, Eduard (2008): “Un jardín de estatuas sin ojos: el legado de la Antigüedad en la Viena Fin-de-siglo”, en *Congreso Internacional “Imágenes”: la Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño: Universidad de la Rioja. pp. 373-386
- CALINESCU, Matei (2003): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos/Alianza. [Traducción del inglés de Francisco Rodríguez Martín].
- CHATMAN, Seymour (2003): “Acerca de la noción de tema en la narrativa”, en *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros. pp. 181-205 [Traducción del inglés de Eugenio Presno Ruiz].
- CORTÁZAR, Julio (1973): *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets. Julio Ortega (ed.).
- (2005): “Teoría del túnel”, en *Obra crítica. Vol. I*. Madrid: Alfaguara, pp. 15-137. Saúl Yurkievich (ed.).

- (2012): *Rayuela*. Madrid: Cátedra. Andrés Amorós (ed.).
- DOLEŽEL, Lubomir (1997): “Mímesis y mundos posibles”, en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros. pp. 69-94. [Traducción del inglés de Mariano Baselga].
- HARSS, Luis (2012): “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara, pp. 219- 260.
- HASSAN, Ihab (1982): *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- HERTMANS, Stefan (2008): “Un infierno tautológico. Sobre el silencio de Lord Chandos”, en *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. pp. 163-188. [Traducción del alemán de Julio Grande].
- HOFMANNSTHAL Hugo von (2008): *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. [Traducción del alemán de José Muñoz Millanes].
- ISER, Wolfgang (1997): “La ficcionalización: dimensiones antropológicas de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros. pp. 43-65. [Traducción del inglés de Paloma Tejada Caller].
- MAGRIS, Claudio (2008): “La herrumbre de los signos”, en *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. pp. 63-118. [Traducción del italiano de César Palma].
- MUÑOZ MILLANES, José (2008): “Introducción”, en *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos. pp. 11-59.
- PAZ, Octavio (1984): *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- PREGO, Omar (1985): *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- SELLEN, Roman (ed.) (2010): *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.
- SHEPHARD, Richard (1991): “The Crisis of Language”, en *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Londres: Penguin Books. pp. 323-336.
- STEINER, George (2006): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Barcelona: Gedisa. [Traducción del inglés por Miguel Ultorio. Traducción de “Moisés y Aarón, de Schönberg”, “Una

especie de superviviente”, “Posdata”, “El libro” y “F. R. Leavis” de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar].

TROUSSON, Raymond (2003): “Los estudios de temas: cuestiones de método”, en *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros. pp. 87-100. [Traducción del francés de Nuria González Albaladejo].

WEISSTEIN, Ulrich (1975): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta. [Traducción del alemán de M^a. Teresa Piñel].